

Katarzyna Osńska

Instytut Sławistyki

Polska Akademia Nauk, Warszawa

## Don Kichot według Kantora: między realnością a fikcją

W ostatnich dwóch spektaklach zalegalizował swoją rolę i „grał siebie” jako postać realną. Znalazł się, można by rzec, w roli podobnej jak Don Kichot w powieści Cervantesa.

Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor – dzieło moje, dzieło ostatnie*<sup>1</sup>

Don Kichot z powieści Cervantesa wydaje się postacią wprost stworzoną dla Kantora, dla jego teatru. „Suchy, chudego oblicza”, z nogami długimi, włochatymi, ubrany w zbroję starą, poczerniałą, zjedzoną przez rdzę, zwieńczoną szyszkami, z prowizoryczną przyłbicą z kartonu podwiązaną zielonymi wstążkami. Wraz z tarczą, kopią oraz z misą balwierską na głowie, która zastąpi mu hełm, przypomina rodzaj Kantorowskiego bio-obiektu. Zwłaszcza na początku pierwszego tomu, kiedy przemienia się w rycerza, jego zależność od atrybutów rycerskości czyni go cielesno-przedmiotową hybrydą, co zresztą staje się źródłem komizmu (albo dowodem – przynajmniej według Nabokova – na okrucieństwo epoki, natrzęsającej się bezlitośnie z wszelkiego autoramentu odmieńców<sup>2</sup>):

Było z czego pękać ze śmiechu na widok, jak się pożywia mając na głowie hełm i spuszczoną przyłbicę; nie mógł nic do ust włożyć własnymi rękoma i ktoś inny musiał mu jedzenie podawać i wtykać (...). Lecz napoić było go jeszcze trudniej i nie byłoby to zgoła możliwe, gdyby gospodarz nie wydrążył trzciny, której jeden

---

<sup>1</sup> W. Borowski, *Tadeusz Kantor – dzieło moje, dzieło ostatnie* [w:] *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora/Motivos españoles en la obra de Tadeusz Kantor*, Warszawa 1999, s. 16–22.

<sup>2</sup> Zob. V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001.

koniec wsadził mu do gęby, a przez drugi wina nalewał. Wszystko to znosił rycerz cierpliwie, byleby tylko nie zerwać wstążek hełmu<sup>3</sup>.

Hiszpańskiemu hidalgo z La Manchy, „z tych, co to mają kopię w tulei, starodawną tarczę, chudą szkapę i gończego charta. Garnek bigosu [w oryginale – przypomnijmy – «olla podrida», czyli dosłownie «zgniły garnek»], w którym więcej było chabliny niż barana, sałatka mięsna prawie co wieczora, w sobotę «żałosne szczątki» (...)»<sup>4</sup>, niezmiennie towarzyszy niedostatek, rozpad, owe „żałosne szczątki” – *duelos y quebrantos* – czyli dosłownie: „żałe i strzępy” (będące nazwą mięsa z owiec rozszarpanych przez wilki lub spadłych ze skał). Don Kichot należy do rycerzy zmuszonych „(...) aby buty kartonem łątali i aby u szat ich jedne guziki były z jedwabiu, inne z włosia, a jeszcze inne ze szkła”, których „kołnierze są najczęściej pomięte jak sałata” i u których „już na milę dostrzec można „przepocenie kapelusza, wystrzępienie płaszcza”<sup>5</sup>. Materia, otaczająca rycerza i jego giermka, a też oni sami, noszą wszelkie cechy realności „niższej rangi”, której wyznacznikami są – przypomnijmy – nie tylko „przedmioty u progu przejścia w stan materii”, jak łachmany, rupiecie, szpargały, odpadki, ale też stany psychiczne, takie jak: „ekscytacja, gorączka, majaczenie, halucynacje, stany konwulsyjne, agonalne, szaleństwo”<sup>6</sup>.

Don Kichot to zatem żywy ambalaż („Ambalaż z żywym ludzkim wnętrzem”<sup>7</sup>), a jednocześnie jeden z tych wiecznych Wędrowców, o których Kantor w swoich autokomentarzach pisał:

1963... natrafiłem na niezwykle model: ludzie–wędrowcy, krążący poza społeczeństwem, w nieustannej wędrówce, bez celu i domu, ukształtowani przez swoje szaleństwo i namiętność opakowywania swego ciała płaszczami, derkami, płachtami, pograżeni w skomplikowanej anatomii ubrania, w tajnikach pakunków, toreb, tobołków, rzymyków, sznurków, chroniący głęboko swe ciała przed słońcem, deszczem, zimnem...<sup>8</sup>.

Powieść Cervantesa mówi o wędrówce błędnego rycerza i jego giermka Sancho Pansy po drogach i bezdrożach Hiszpanii, a zarazem o drodze przez życie; wędrowanie jako takie bowiem – to centralny motyw powieści, a także jej gatunkowy wyznacznik: sytuuje się ona na pograniczu eposu ry-

<sup>3</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manchy*, t. I, przeł. A.L. Czerny i Z. Czerny, Warszawa 1955, s. 45–46.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 323.

<sup>6</sup> T. Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984, Pisma*, t. II, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 413 (z tekstu *Realność niższej rangi*).

<sup>7</sup> T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974, Pisma*, t. I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, s. 317 (z tekstu *Emballage humain*).

<sup>8</sup> Ibidem, s. 315 (z tekstu: *Ubranie – ambalaż*).

cerskiego (będącego dla Cervantesa wzorcem, a jednocześnie obiektem parodii) i powieści łośrzykowskiej.

Niepewną, pograniczną kondycję Rycerza Smętnego Oblicza komplikuje jego nieustanne balansowanie na pograniczu realności i wymysłu (a to jest przecież stan, który żywo interesował Tadeusza Kantora), a także trudność w ustaleniu, gdzie kończy się jego egzystencja jako postaci literackiej – tej „z wnętrza” powieści, a gdzie wymyka się on „na zewnątrz” powieściowej narracji. Przypomnijmy, że w drugim tomie Don Kichot staje się sławny, ale nie za sprawą przygód uwewnętrznionych w powieści, lecz dzięki wydarzeniom niejako spoza literackiej fikcji – spotyka on ludzi, którzy mówią o nim jako o bohaterze przygód opisanych w powieściach, które funkcjonują w świecie realnym: w pierwszym tomie powieści samego Cervantesa (będącym w okresie powstawania drugiego tomu powszechnie znanym faktem literackim), jak i w fałszywym drugim tomie autorstwa Avellanedy. A zatem powieść Cervantesa, a zwłaszcza jej drugi tom, nie stanowi struktury czysto iluzyjnej. Stąd niedaleko już do wniosku, że realność dzieła sztuki „jest realnością tego samego stopnia, co realność życia”<sup>9</sup> – swoistej *idée fixe* Kantora.

Don Kichot – to wreszcie rycerz na koniu i ten koń, a właściwie jego szkielet, pojawi się w rewii *Niech szczerzą artyści* (1985). Wcześniej jednak koń szkielet, nawiązujący za sprawą swej chudości do Rosynanta, a także bez wątpienia do innego słynnego hiszpańskiego konia, tego z *Guerniki* Picassa<sup>10</sup>, stanie się jednym z charakterystycznych elementów pierwszej (i jedynej zrealizowanej) inscenizacji w operowym dorobku Kantora reżysera. Premiera *Don Kichota* Jules’a Masseneta odbyła się na scenie Miejskiego Teatru Muzycznego (w sali Teatru im. J. Słowackiego) 17 października 1962 roku. A zatem w czasie, z którego pochodzi, lub do którego odnosi się większość zacytowanych wyżej tekstów Tadeusza Kantora: w okresie jego zainteresowania sztuką informel, rozpoczynających się poszukiwań w „okolicach zera”, Teatru Niemożliwego, w latach tworzenia ambalaży. W tekście *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia* (opublikowanym w roku 1968<sup>11</sup>), omawiając rok 1962, Kantor nie wspomina o *Don Kichocie*, ale o innym spektaklu dramatycznym wystawionym w tym okresie w teatrze zawodowym – o *Świeczniku* Alfreda de Musseta (Państwowy Stary Teatr, Kraków, premiera 14 października 1962 r.), do którego przygotował dekorację i ko-

<sup>9</sup> T. Kantor, *Teatr Śmierci*, s. 427 (z tekstu: *Idea realności najniższej rangi*).

<sup>10</sup> Uwagę na tę – już teraz dla mnie oczywistą – inspirację zwróciła mi Anna Halczak. Pozostają Jej wdzięczna za zachęcanie mnie do podjęcia wątku hiszpańskich inspiracji w sztuce Tadeusza Kantora.

<sup>11</sup> W nocie edytorskiej do pierwszego tomu *Pism* T. Kantora czytamy, że tekst ten był opublikowany w wersji angielskiej w pracy zbiorowej *Art and the Stage in the 20th Century: Painters and Sculptors Work for the Theater* oraz w wersji niemieckiej tego samego tomu – zob. T. Kantor, *Metamorfozy*, s. 581.

stiumy, tworząc ze „znalezionych przedmiotów” „nową realność na zasadzie wykorzystania przypadku”. A w tym samym czasie w Teatrze Cricot 2 wciełał „założenia sztuki informel”:

realizuję praktycznie moją ideę REALNOŚCI  
NAJNIŻSZEJ RANGI, używam metody DESTRUKCJI,  
metody PRZYPADKU (w całej pełni),  
operuję moją definicją PRZEDMIOTU BIEDNEGO  
I MIEJSCA BIEDNEGO<sup>12</sup>.

Mogłoby się zatem wydawać, że ta często pomijana przez samego artystę inscenizacja *Don Kichota*, przygotowana nie dość że dla „sceny oficjalnej”, to jeszcze operowej, nie miała większego znaczenia dla jego twórczości. A jednak dystans czasowy, który pozwala spojrzeć na dzieło Tadeusza Kantora jako na zintegrowaną całość, bez sztucznych podziałów: na twórczość plastyczną i teatralną, a w obrębie teatru – na sztukę prawdziwie autonomiczną, realizowaną w Cricot 2, a także na rzekomo mniej ważną działalność „usługową” (do utrwalenia tego ostatniego podziału przyczynił się zresztą sam twórca), sprawia, że ta marginalizowana dotąd opera nabiera znaczenia. Po pierwsze, dokumentacja tego spektaklu dowodzi, że stało się ono wydarzeniem artystycznym dzięki inscenizacyjnej i scenograficznej inicjatywie Kantora, przy czym niektóre zastosowane przezeń idee i rozwiązania okazały się prekursorskie wobec przedstawień realizowanych w latach późniejszych w Cricot 2. Po drugie, przypomnienie go pozwala poszerzyć konteksty twórczości Tadeusza Kantora o jeszcze jeden aspekt hiszpańskiej kultury, będącej niewątpliwie obiektem jego fascynacji. Jest ponadto jedna przyczyna, dla której warto powrócić do starych recenzji, fotografii, wywiadów i opisów: wyjątkowe przyleganie powieści Cervantesa i jego bohatera do wyobraźni polskiego artysty i w szczególności do jego idei teatru i aktora.

Krakowską inscenizację opery Masseneta Tadeusz Kantor reżyserował wraz z Janem Biczyskim; na afiszu do przedstawienia figurował także jako twórca inscenizacji, dekoracji i kostiumów (il. 17). Opiekunem muzycznym przedstawienia oraz dyrygentem był Kazimierz Kord, który właśnie objął dyрекcję Teatru Muzycznego, przewidując w planach repertuarowych *Don Kichota* na otwarcie nowego sezonu. I to właśnie Kazimierz Kord namówił Kantora do tej pracy. Mimo uprzedzeń do opery jako takiej Kantor podjął wyzwanie i stworzył – co poświadczało wielu świadków – dzieło wybitne. Sam Kazimierz Kord wspominał, że w trakcie premierowego przedstawienia „burzą oklasków nagradzano nie tylko poszczególne rozwiązania inscenizacyjne, muzyczne, albo znakomitą kreację Tadeusza Podsiadły w roli tytułowej, lecz także pomysły scenograficzne. Kantor sugestywnie wczuwając się w temperaturę adaptowanego dzieła operowego [Kord wielokrotnie wspo-

<sup>12</sup> Ibidem, s. 221–222.

minał scenę śmierci Don Kichota, gdyż dyrygując nią, zawsze doznawał wzruszenia – K.O.], zrezygnował z realistycznego opowiadania libretta na rzecz elementów charakterystycznych dla swojego teatru Cricot 2”<sup>13</sup>.

Ukazało się co najmniej sześć recenzji z tego spektaklu; prawie wszystkie entuzjastyczne. Według ich autorów, polska prapremiera *Don Kichota* okazała się wydarzeniem w skali krajowej<sup>14</sup>; podkreślano, iż dzięki niej: „Kraków zerwał z przestarzałymi konwencjami operowymi”<sup>15</sup>. A zatem – nieoczekiwanie odkrywamy dziś jeszcze jedno oblicze Tadeusza Kantora: reżysera, za którego sprawą dokonuje się zmiana w tradycji inscenizacji operowej. „To, co pokazał Tadeusz Kantor w *Don Kichocie*, wymagałoby (...) jakiegoś osobnego studium, jakiejś rozprawy i utrwalenia”<sup>16</sup> – pisał jeden z recenzentów. Inni wtórowali:

Gdybyśmy wystawiali *Don Kichota* w dziewiętnastowiecznej konwencji, byłby cikliwym melodramatem, z dłużącą się muzyką. Natomiast spektakl *Don Kichota* odziany w szaty nowoczesne, bardzo nowatorskie – żeby nie rzec wręcz eksperymentalne – stał się widowiskiem pasjonująco ciekawym, zaskakującym widza nowymi efektami inscenizatorskimi, reżyserskimi, dźwiękowymi. (...) Zachwycała oko widza gra światła, świetna reżyseria ruchu na scenie, dyskretna barwa kostiumów, plastyczna charakterystyka postaci<sup>17</sup>.

Wreszcie podkreślano nowatorskie podejście (obu reżyserów: Kantora i Biczyskiego) do aktorstwa operowego:

I tu można wysledzić słuszną myśl reżyserską: jeśli aktorstwo operowe ma być dobre, jeśli ma stanowić dla spektaklu czynnik rzeczywiście integrujący – to nie może być ono aktorstwem właściwym teatrowi „mówionemu”. Trzeba zerwać z naturalizmem i psychologizmem. (...) Reżyserzy np. ciekawie (choć niezupełnie konsekwentnie) rozwiązyali sprawę gestu, odrywając go częściowo od niewolniczej zależności od tekstu i stanów psychicznych przez tekst sugerowanych, a podporządkowując bardziej rytmowi narzuconemu przez muzykę. Zwiększa to oszczędność gestu, czyni go bardziej „funkcjonalnym” i zarazem bardziej poetyckim (...). Pomysłem ciekawym i słusznym jest unieruchomienie chóru, czyli w praktyce uwolnienie go od kiepskiej „gry”. Pociąga to za sobą nader dodatni skutek. Zwiększenie ekspresji muzycznej<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Wypowiedź K. Korda, cyt. za: *Opera krakowska*, red. E. Bąkowska, K. Rytysa-Bańbuła, Kraków 2010, s. 20; zob. też: *...a w Krakowie jest opera*, red. E. Tosza, Kraków 2008.

<sup>14</sup> Zob.: M. Radost, *Krakowski „Don Kichot”*, „Kurier Polski” (Warszawa), 24.10.1962, nr 253, s. 4; J. Parzyński, *„Don Kichot” w Krakowie*, „Echo Krakowa” (Kraków), 22.10.1962, nr 249, s. 3–4; B. Rutkowski, *Dla opery – tor wolny!*, „Dziennik Polski” (Kraków), 18.10.1962, nr 248, s. 4; J.S. [Jerzy Susuł?], *Nowy Don Kichot*, „Tygodnik Powszechny” (Kraków), 4.11.1962, nr 44, s. 10; M. Wallek-Walewski, *Don Kichot redivivus*, „Gazeta Krakowska” (Kraków) 22.10.1962, nr 251, s. 3.

<sup>15</sup> J. Parzyński, *„Don Kichot” w Krakowie*, s. 3.

<sup>16</sup> B. Rutkowski, *Dla opery – tor wolny*, s. 4.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>18</sup> J.S. [Jerzy Susuł?], *Nowy Don Kichot*, s. 10.

Zatem w zgodnej opinii recenzentów: powstało dzieło wyjątkowe, nowatorskie pod względem inscenizacyjnym, operujące nowoczesnym językiem plastycznym i aktorskim; dzięki umiejętnym skrótom oraz „idącemu przeciw intuicji librecisty, odczytaniu tekstu”, *Don Kichot* stał się przypowieścią filozoficzną o głębokich wartościach moralnych, a w sensie teatralnym – dziełem bezkonkurencyjnym<sup>19</sup>.

Autor tylko jednej recenzji, uznany krytyk operowy Józef Kański, pozostał sceptyczny co do niektórych pomysłów Kantora, zarzucając mu, że nie stworzył „hiszpańskiego klimatu” oraz że ubrał zalotników Dulcynei w „obszarpane, połatane płaszcze ze zgrzebnego materiału, z jakiego normalnie szyje się worki”<sup>20</sup>. Ta początkowo negatywna opinia (w trakcie jej pisania autor wyraźnie zmienia zdanie i w zakończeniu tekstu wyraża uznanie dla spektaklu) daje jednak niezłe pojęcie o inscenizacji, o zastosowanych w niej scenograficznych rozwiązaniach. „Pustą niemal scenę ogranicza wysoka krata, poza którą widać tłum jak gdyby glinianych kukieł”. I dalej:

Wejście Dulcynei (...) na drewnianą trybunkę, mającą odtąd symbolizować balkon jej domu, koń i osioł zjeżdżający na linach gdzieś spod nieba, wreszcie prawdziwa para, buchająca z kociołka, w którym zbójcy warzą sobie strawę (...) – to chwyt z trzech całkowicie odmiennych konwencji teatralnych

– pisał Kański, podkreślając, że żadna z nich nie pasuje do romantyczno-lirycznej opery Masseneta. Dalej krytyk opisuje zbójców ubranych w cylindry oraz rumaka, czyli Rosynanta, który „ma w sobie tyle niezwyklej ekspresji, że już sam stanowić może wymowny dowód talentu Kantora”. Scena z wiatrakami – według krytyka – została pomyślana bardzo ciekawie („kapitał na gra cieni!”), a obraz finałowy „z bohaterem umierającym na rumowisku sprzętów i rzeczy, które służyły mu i podniecały jego wyobraźnię, wywiera wręcz wstrząsające wrażenie”<sup>21</sup> (il. 18, 19, 20).

Wszyscy krytycy byli zgodni co do poruszającego efektu, jaki wywierała scena finałowa, a także zwracali uwagę na ukazanie chóru w postaci śpiewających kukieł (recenzent „Tygodnika Powszechnego” pisał: „Kantor unieruchamiając chór, uczynił go kapitałnym elementem swojej wizji plastycznej [światne maski]”<sup>22</sup>) czy na grę cieni w scenie z wiatrakami. Najobszerniej opisał inscenizację Marian Wallek-Walewski:

Wszystkie elementy są tu idealnie zgrane i doskonale celowe. Odczytanie libretta jest wręcz fascynujące. Kantor odrzuca błahą, fabularną warstwę tekstu. *Don Ki-*

<sup>19</sup> M. Wallek-Walewski, *Don Kichot redivivus*, s. 3; recenzent dodawał: „To najlepsze – obok *Borysa Godunowa* w Warszawie [1960, reż. A. Bardini] – przedstawienie operowe ostatnich lat”.

<sup>20</sup> J. Kański, *Krakowski Don Kichot*, „Ruch Muzyczny” (Warszawa) 1961, nr 1, s. 8–9.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> J.S. [Jerzy Susuł?], *Nowy Don Kichot, Don Kichot redivivus*, s. 10.

*chot* w jego ujęciu to nie, jak sugeruje libretto, seria przygód ostatniego Błędnego Rycerza, lecz tragedia człowieka pełnego szczytnych ideałów, wydanego na pastwę nierozumiejącej go gawiedzi. To założenie określa formę przedstawienia. Akcja rozgrywa się niejako na ringu wędrownego teatru czy cyrku. Don Kichot jest ideową transpozycją arlekina, Dulcynea – kolombiną z *commedia dell'arte*. Widzowie, których dopatrzył się Kantor w chórze występującym w I i IV akcie to tępe, nieczułe kukły z rozdziawionymi gębami. Lecz tragifarsa Don Kichota rozgrywa się nie tylko dla nich; nie tylko do nich adresowane są gesty i apostrofy. W pozostałych trzech aktach na scenie nie ma kukieł-widzów. W rzędach sali siedzą prawdziwi odbiorcy. To moralitet adresowany bezpośrednio do widza. W jego nieczulość wymierzony. Groteska w takim ujęciu jest dla Kantora i Biczyskiego czynnikiem konstruktywnym. Dzięki niej, na zasadzie kontrastu, partie tekstu nie traktowane parodystycznie brzmią niezwykle prawdą i siłą. Taki jest na przykład akt V – śmierć Don Kichota na kupie rupieci, połamanych rekwizytów teatralnych<sup>23</sup>.

Porównanie różnych opisów przedstawienia z wypowiedzią samego Kantora na jego temat potwierdza, że istotnie – jak to podkreślał autor wyżej cytowanej opinii – inscenizator punktem wyjścia swojej pracy uczynił nie tyle libretto, ile powieść Cervantesa. Bo trzeba pamiętać, że libretto Henriego Caina wiele wspólnego z powieścią nie ma (librecista nie adaptował powieści Cervantesa, lecz sztukę osnutą na jej motywach autorstwa Jacques'a Le Lorraina *La Chevalier à longue figure*<sup>24</sup>). Tymczasem jedno z głównych założeń inscenizacyjnych opery zostało, jak się wydaje, wywiedzione z czterdziestego szóstego i czterdziestego siódmego rozdziału pierwszego tomu powieści, opowiadających o tym, jak Don Kichot został uwięziony w klatce: „Don Kichote jechał siedząc w klatce, ze związanymi rękoma, z wyciągniętymi nogami, oparty o pręty, tak cicho i cierpliwie, jakby nie był człowiekiem z krwi i kości, ale posągami z kamienia”<sup>25</sup>. Sytuacja uwięzienia, zamknięcia w klatce i wydania na pośmiewisko motłochu została przetransponowana na podstawowy moduł scenograficzny spektaklu: siatkę (czyli kraty) oddzielającą scenę od chóru i widowni. Sam Kantor w krótkim wywiadzie udzielonym w przeddzień premiery Krystynie Zbijewskiej i opublikowanym w „Dzienniku Polskim” mówił o akcji pierwszej sceny przed domem Dulcinei, która „nie będzie miała nic z charakteru inscenizacji rodzajowej”, gdyż toczy się ona „niby w klatce, niby na arenie cyrku” i dodawał „Don Kichot osaczony przez tłumy – istic goyowskie”<sup>26</sup>.

Z kolei scena walki z wiatrakami była według Kantora „prowadzona na zasadzie walki ringowej, gdzie bój toczy się nie tyle z wiatrakami, z którymi

<sup>23</sup> M. Wallek-Walewski, *Don Kichot redivivus*, s. 3.

<sup>24</sup> Szerzej na ten temat zob.: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2008, s. 901–903.

<sup>25</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot*, t. 1, s. 474.

<sup>26</sup> KR.ZB. [Krystyna Zbijewska], *10 minut z Tadeuszem Kantorem*, „Dziennik Polski” (Kraków), 16.10.1962, nr 246, s. 3.

bohater nie ma kontaktu, ile z jego urojeniami”<sup>27</sup>. Komentując finał przedstawienia, artysta pisał: „Śmierć Don Kichota – to śmierć kłowna, mędrca na gruzach własnych marzeń, na stosie skrzydeł, wiatraków, połamanej zbroi średniowiecznej, resztek symbolów feudalnej świetności. Coś niby zgon lotnika na wraku pogruchotanego samolotu”<sup>28</sup>. Ten ostatni komentarz, nawiasem mówiąc, wskazuje na zamiar artysty nałożenia na inscenizację klisz wojennych, co tym bardziej podkreśla związek ostatniej sceny z *Picassowską Guerniką*. W taki oto sposób francuska opera liryczna w inscenizacji Kantora staje się dziełem dramatycznym, pełnym hiszpańskich tropów, nie tylko wywiedzionych z powieści Cervantesa, ale i z dwudziestowiecznej hiszpańskiej historii i sztuki. Z pewnością nie jest to – jak trafnie zauważył Józef Kański – hiszpański „koloryt” polegający na wykorzystaniu rozmaitych stereotypowych skojarzeń, jakich wiele w historii realizacji oper opartych na hiszpańskich motywach.

Trudno się zresztą temu dziwić: Tadeusz Kantor nawet w swej twórczości dla teatrów „oficjalnych” pozostawał artystą twórczym i oryginalnym. Jeśli przyjrzymy się innym, wcześniejszym spektaklom z „hiszpańskimi motywami”, do których przygotowywał scenografię i kostiumy – jak *Alkady z Zalamei* – Pedra Calderona de la Barca (reżyseria i inscenizacja – Władysław Krzemiński, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 1951), bądź które także inscenizował – jak dwa warianty *Czarującej szewcowej* Federica Garcii Lorki (do spektaklu w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach z 1955 r. Kantor przygotował inscenizację, scenografię i kostiumy; w wariancie z 1957 r., zrealizowanym w Starym Teatrze, artysta był dodatkowo współreżyserem przedstawienia – obok Mariana Słojkowskiego), to w projektach scenografii i kostiumów nie odnajdziemy wierności historycznym detalom ani stylizacji. Kantor bowiem już w latach 50. – jak pisał Zenobiusz Strzelecki – „rzadko kiedy sięga do persyflażu, do dawnych konwencji”<sup>29</sup>. W jego twórczości scenograficznej tego okresu dostrzec można wyraźny wpływ awangardowych kierunków artystycznych. I tak, rysunkowe projekty dekoracji do *Alkady z Zalamei* zdradzają wpływy kubistyczne<sup>30</sup>. W *Czarującej szewcowej*, w jej pierwszym wariancie, który znany jest z projektów kostiumów i dokumentacji fotograficznej (materiały do wariantu drugiego ze Starego Teatru nie zostały dotąd opublikowane), Tadeusz Kantor nawiązuje do surrealizmu, a zachowane zdjęcia<sup>31</sup> nasuwają skojarzenia z twórczością Kazimierza Mikulskiego. Zapomniana wypowiedź

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 505.

<sup>30</sup> Zwraca na to uwagę M. Paluch-Cybulska, *Wprowadzenie* [w:] T. Kantor, *Scenografie dla teatrów oficjalnych. Katalog prac*, Kraków 2006, s. 14.

<sup>31</sup> Zob.: *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*, s. 158–161.



Tadeusza Kantora z 1962 roku wskazuje na jeszcze jedną ważną kwestię, podważającą obiegowy pogląd, iż praca artysty nad przedstawieniami dla „teatru oficjalnego”, a do tego jeszcze – operowego, stanowiła dlań zajęcie „mniej ważne”, „usługowe” oraz że badanie prac scenograficznych Kantora dla teatrów zawodowych wymaga rozpoznania ich „na ich własnym terenie, w oderwaniu od twórczości autonomicznej”<sup>32</sup>. Mało tego, przy okazji tej pracy Kantor formułuje idee, które wciela, albo będzie wcielał (co jest tym bardziej interesujące) do twórczości powstającej na polu całkowicie autonomicznym – w Cricot 2. Przede wszystkim mówi o konieczności organizacji emocji w teatrze: „Chodzi mi o to, żeby widzowie się śmiali i żeby płakali” (słowa te padają trzynaście lat przed *Umarłą klasą*, w okresie „Kantora awangardowego”). I z mocą podkreśla: „Chciałbym, żeby ta inscenizacja miała tak radykalną wymowę, jak Cricot”. Czyli po raz kolejny potwierdza się, że świat sztuki Tadeusza Kantora – to rzeczywistość zintegrowana, której rozmaite aspekty uzupełniają się i dopełniają nawzajem.

Dokumenty dostarczone mi przez Annę Halczak pozwalają częściowo zrekonstruować drugą przygodę Tadeusza Kantora z operą Masseneta, tym razem niezrealizowaną. Z listu podpisanego przez Julio Álvareza (reżysera teatralnego) oraz z notatki samego artysty (oba dokumenty powstały wiosną 1984 r.) wynika, że Kantor bardzo chciał ponownie wystawić operę, również z Kazimierzem Kordem, i że był plan realizacji tego dzieła, początkowo w Teatrze Verdiego w Pizie, a następnie w Teatro de la Zarzuela w Madrycie. Tadeusz Kantor w notatce na temat planów pracy w Madrycie<sup>33</sup> formułował swoje warunki, głównie dotyczące współpracy z Kordem oraz ewentualnego zaangażowania do partii tytułowej (z inicjatywy Korda) bułgarskiego śpiewaka Nikoły Giuzelewa. Spektakl miał być powtórzeniem inscenizacji krakowskiej. Z tekstu opublikowanego jako wstęp do wywiadu z artystą w gazecie „El Publico”, podpisanego inicjałami M.P.C. (Moisés Pérez Coterillo), zatytułowanego *Don Quijote encadenado*, co można przetłumaczyć: „Don Kichot w okowach” (lub: „Don Kichot skowany”), znalazła się następująca informacja:

Tadeusz Kantor, jeden z wielkich odnowicieli teatru naszego wieku, mógłby powtórzyć w Teatro de la Zarzuela swoją wersję *Don Kichota* Masseneta, zrealizowaną w Polsce na początku lat sześćdziesiątych. Muszą się jednak zgodzić daty i międzynarodowe zobowiązania. Kantor zajął się operą, wychodząc od własnych założeń i w ramach własnego teatralnego *universum*<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Zob. M. Paluch-Cybulska, *Wprowadzenie*, s. 12.

<sup>33</sup> Jedna strona maszynopisu z odręcznymi dopiskami, podpisana: T. Kantor.

<sup>34</sup> *Tadeusz Kantor. Don Quijote encadenado*, rozmawiał M.P.C. [Moisés Pérez Coterillo], „El Publico” (Madрид), junio 1984, s. 14–15 (za pomoc w przełożeniu tego tekstu dziękuję Katarzynie Kacprzak).

A także inna wiadomość: że Kantor od młodości interesował się powieścią Cervantesa:

Don Kichot (i jego mit) był już od dawna jednym z duchów nawiedzających wielkiego twórcę. Mówi, że ma jeszcze w swoim archiwum szkice do wielkiego fresku z czasów swoich studiów w Akademii Sztuk Pięknych, fresku, który namalował w jednym ze szkolnych warsztatów. Był to bardzo ekspresjonistyczny fresk na temat Don Kichota<sup>35</sup>.

W wywiadzie udzielonym dziennikarzowi gazety „El Publico” Tadeusz Kantor potwierdził swoją wypowiedź sprzed dwudziestu dwóch lat. Potwierdzając ją, sugerował wręcz, że tamten *Don Kichot*, wystawiony w krakowskiej operze, miał przełomowe znaczenie dla jego działalności teatralnej.

Kiedy w operze występują sławni śpiewacy, publiczność ich oklaskuje i wywołuje ich raz po raz, kurtyna podnosi się i opada. A na moim spektaklu widzowie płakali. Do tamtej pory byłem artystą formy, abstrakcji, perfekcji i sztywnych walorów estetycznych. Zrobiłem właśnie pierwszy spektakl Cricot 2, *Mątwę* Witkacego<sup>36</sup>, która była przykładem abstrakcji, ale w *Don Kichocie* chciałem osiągnąć zupełnie przeciwny efekt, byłem przekonany, że należało wzbudzić jak największe emocje u widzów, nie tylko estetyczny podziw, ale emocje, które doszłyby aż do łez. To było zupełnie anty-awangardowe działanie. Wielu z moich kolegów awangardystów z Krakowa wyrzucało mi to. Ja zawsze powtarzałem, że jestem dzieckiem dadaistów. Dadaści rozbawiali ludzi. A ja nagle zapragnąłem być dadaistą, który wzrusza do płaczu, zapewne po to, by udowodnić, że czasem między śmiechem a płaczem nie ma żadnej granicy. Powiedziałem już, że humor jest niezbędny, że wszystko, co nazbyt poważne wskazuje na brak inteligencji oraz że śmiech to wyśmienity dowód sceptycyzmu<sup>37</sup>.

W tym samym wywiadzie, omawiając założenia inscenizacyjne planowanej premiery operowej, Kantor mówi o spektaklu, nad którym właśnie pracuje w Cricot 2: *Niech szczerzą artyści*. I tym razem, nie oddziela pracy nad spektaklem na scenie „oficjalnej” od pracy we własnym teatrze. Omawiając kwestię szukania modeli dla aktorów, podkreśla, że w rewii *Niech szczerzą artyści* będą to więźniowie:

Śmierć jest czymś biologicznym, bycie żołnierzem – to sprawa społeczna, gdyż wojna to zjawisko społeczne, ale więzienie dotyczy ludzkiej egzystencji. Społeczeństwo jest winne; cywilizacja, która od początku wytworzyła pojęcie *więzienia*. Stan więzienny nie może zaistnieć bez pojęcia wolności; a wolność jest uwarunkowana pojęciem więzienia. Nie podejmuję tematu więzienia, jak zrobiłby to

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Spektakl zrealizowany w 1956 r.; Kantor pomija tu dwie następne realizacje w Cricot 2, które poprzedziły pracę nad *Don Kichotem*: *Cyrk* (1957) i *W małym dworku* (1961).

<sup>37</sup> Tadeusz Kantor. *Don Quijote encadenado*, s. 15.

kontestator, który chciałby obalić tę instytucję. Nie sądzę, by to był problem dla sztuki. A Cervantes napisał *Don Kichota* w więzieniu. Ja widzę Don Kichota jako więźnia mentalności jego czasów i chciałbym zaproponować Don Kichota jako artystę zniewolonego przez współczesną cywilizację, zamkniętego w klatce, razem z Sancho Pansą. Z jednej strony klatki publiczność, która patrzy jak w lustro na szaleństwo tego osobliwego idioty. Mnie interesuje pokazanie, jak to robiłem do tej pory, filozoficznego problemu kondycji ludzkiej, ponieważ Don Kichot reprezentuje człowieka przyszłości, tego, co niemożliwe, utopię. I, oczywiście, bohater umiera, zgodnie z moim teatralnym obyczajem i z moją skłonnością do katastrofizmu<sup>38</sup>.

Tadeusz Kantor konkretyzuje własną wizję Don Kichota:

Prawdopodobnie jest mi bliski taki typ mentalności. Nie chcę powiedzieć, że sam jestem Don Kichotem, ale w moim kraju o ludziach, którzy robią dość niemożliwe rzeczy (jeden z okresów w moim teatrze nazywa się właśnie „teatrem niemożliwym”) mówi się, że podoba im się „donkiszoteria”. Zachowanie Don Kichota, zresztą, dość przypomina moje, zarówno w życiu, jak i w sztuce. Don Kichot nigdy nie oddziela życia od sztuki, czyli od wyobraźni. To pomieszanie życia i sztuki stanowi także mój charakter.

Widzimy, jak artysta w pewnym sensie „zawłaszcza” powieść Cervantesa, podporządkowując ją własnej wizji; wybiera z niej te elementy, które są mu bliskie:

Z drugiej strony, w *Don Kichocie* odnajdujemy zarazem tragedię i humor. Tragedię Don Kichota niszczą ciągłe kpiny Sancho. To nieprawda, że duch tragedii jest oznaką inteligencji. Sztuka bez poczucia humoru jest niczym. Dlatego nienawidzę ludzi, którzy mówią o sobie, że są awangardą, a są strasznie poważni...<sup>39</sup>.

Mamy tu zatem do czynienia z deklaracją artystyczną: „Sztuka bez poczucia humoru jest niczym!”.

Ale jeszcze poza tym mamy wiatraki, czyli maszyny – mówi dalej Kantor. Te bezużyteczne już artefakty prawie nabyły cech dzieła sztuki, tak bardzo ich istnienie jest nieuzasadnione. Dla mnie wiatraki w inscenizacji *Don Kichota* mają ogromną wagę, są jak aktorzy. Nie są dekoracją, ani malowaną kotarą, są masą w ruchu, są cieniami postaci, które machają rękoma, poruszają się<sup>40</sup>.

Wiatraki jako powieściowe artefakty gubią u polskiego artysty przypisywane im potocznie konotacje znaczeniowe i symboliczne – funkcjonują one zazwyczaj albo jako dowód na szaleństwo Don Kichota (nieodróżniającego skrzydeł wiatraka od ramion olbrzymów), albo synonim marzycielstwa, niepozwalającego ocenić sytuacji, czy też wyraz nierealizowalności ideału, o który rycerz walczy. Tymczasem polski artysta dostrzega w nich przedmio-

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

ty, maszyny, fascynujące go swoim ruchem, a do tego ruchem powtarzalnym („masa w ruchu”). Pozbawienie ich przypisanego im znaczenia i funkcji sprawia, że stają się one wieloznaczne, zaczynają żyć własnym życiem. Tak to wygląda z perspektywy 1984 roku, kiedy Kantor spogląda na swoje dzieło po ponad dwudziestu latach, jakie minęły od premiery.

Krakowska inscenizacja opery Masseneta powstawała – przypomnijmy jeszcze raz – w okresie pogranicznym: między sztuką informel a Teatrem Zerowym, na rok przed premierą *Wariata i zakonnicy* według Witkacego (1963), spektaklu uważanego przez artystę za manifest teatru zerowego. Wiatraki z operowego *Don Kichota* nie dość, że uzyskały malarskie przedstawienie poza spektaklem – w obrazie namalowanym w tym okresie, ale też zapowiadały „Maszynę aneantyzacyjną” z *Wariata i zakonnicy* (1963), skonstruowaną ze starych składanych krzeseł, poruszaną silnikiem mechanicznym. Kantora w tym okresie szczególnie inspirował automatyzm, czynność powtarzalności. Przy czym wprowadzane w ruch przedmioty gotowe, zużyte zyskują u niego nowe życie, niezależnie od przypisanych im funkcji. Opisu-  
jąc „Maszynę aneantyzacyjną”, Kantor zaznacza:

Użyłem przedmiotu,  
któremu jego  
wyjątkowy utylitaryzm  
daje realność  
natarczywą  
i brutalną,  
w pozycji  
urągającej praktyce,  
dałem mu ruch  
i funkcję  
w stosunku do jego własnej  
absurdalnej,  
ale przez to przenieśliem  
go w sferę wieloznaczności  
bezinteresowności = poezji<sup>41</sup>.

Wiatraki z krakowskiej inscenizacji opery Masseneta wpisują się zatem w kontekst ówczesnych (prowadzonych w latach 60.) poszukiwań artysty, a całość inscenizacji z towarzyszącą jej ideą „organizacji emocji widza” bez wątpienia stanowi zapowiedź Teatru Miłości i Śmierci. To samo przedstawienie postrzegane z perspektywy 1984 roku wydaje się antycypować rewię *Niech szczeszną artyści*. Zarówno z uwagi na – przywoływaną wyżej – kliszę więzienia, stanowiącą tło spektaklu, jak i w aspekcie szczegółowym – myślę tu o planie sceny finałowej. Powracając do dawnego spektaklu w związku z projektem

<sup>41</sup> T. Kantor, *Metamorfozy*, s. 237–238 (z tekstu *Teatr autonomiczny [Manifest teatru zerowego]*).

madryckiej premiery *Don Kichota*, artysta przenosi rozwiązanie sceny finałowej z opery – do nowego przedstawienia. Wówczas, w 1962 roku, w opisie sceny, nazwanej roboczo: „Barykada”, artysta w szkicu technicznym wylicza przedmioty, które złożą się na „rumowisko sprzętów i rzeczy”:

stare krzesła  
szafka rozlatująca się  
koło od wozu  
stare paki  
stare miednice blaszane  
garnki – naczynia  
stare blachy  
stare paki  
[słowo nieczytelne]  
deski z płotu –  
gipsowe popiersie  
stara zbroja<sup>42</sup>.

Ten katalog przedmiotów, odsyłający do „materialnego” pejzażu powieści Cervantesa, buduje sytuację, która powróci w ostatniej scenie *Niech szczerzą artyści* – jako barykada („ostatnie dzieło mistrza Veita Stossa”).

To, co wydaje się w powieści Cervantesa najważniejszą „znalezioną” przez Kantora sytuacją – to niepewny, chwiejny status jej bohatera: Rycerza Smętnego Oblicza dźwigającego na sobie (dosłownie) resztki świetnej (choć wyimaginowanej) przeszłości. Don Kichot zawieszony między wnętrzem a zewnątrz powieściowej narracji (o czym była mowa wyżej), uwikłany w skomplikowane gry intertekstualne, wreszcie – postać, która niejako stwarza samą siebie, aktor przygód, które sam reżyseruje – stanowi wzór dla Kantorowskiego postrzegania teatru jako miejsca pogranicznego: między realnością a fikcją. Odczytywanie *Don Kichota* w perspektywie teatralnej, a jej bohatera – jako aktora, nadającego rzeczywistości pożądany przez siebie kształt, bądź uczestnika gry, narzuconej (wyreżyserowanej) przez obce siły (np. księcia i księżny na ich dworze – w drugim tomie, albo czarnoksiężników) – ma długą tradycję. Zwracano uwagę na wszystkie odniesienia do teatru, teatralne sytuacje i metafory obecne w tekście. W jednej z najnowszych prac, podejmujących temat *Don Kichota* – jako powieści, będącej obrazem „Świata-Teatru”, jej autorka Swietłana Batrakowa przywołuje szereg przykładów, wskazujących tak na przeniesienie mechanizmów „gry teatralnej” w epicką tkankę powieści, jak i na słabość rycerza do wszelkiej teatralności, przebieranek, maskarady („od dzieciństwa przepadałem za maskaradą, a w młodości oczy wyłaziły mi za ko-

<sup>42</sup> Szkic techniczny do opery *Don Kichot*, 1962 – zob. *Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie (przygotowana we współpracy z Instytutem Cervantesa w Warszawie), Katalog wystawy, Kraków 1999, s. 10.

medianem Faranduli” – mówi o sobie rycerz w XI rozdziale drugiego tomu powieści; to tylko jedno z wielu przykładów)<sup>43</sup>. Natomiast jednym z pierwszych twórców, który dostrzegł ten „teatralny” potencjał *Don Kichota*, był rosyjski reżyser, wizjoner, teoretyk i historyk teatru, wynalazca idei monodramatu, zwolennik „reżyserowania życia” – Nikołaj Jewrieinow. W powieści Cervantesa wyodrębnił czynnik, który określił jako „wołę teatru”: „Ów «teatr dla siebie», na jaki odważa się Don Kichot, okazuje się skończonym, całkowicie logicznym, bezkompromisowo konsekwentnym apogeum «woli teatru»” – pisał w książce *Teatr dla siebie (Tieatr dla siebia)* w latach 1915–1917<sup>44</sup>. Dziś sytuację opisaną przez Jewrieinowa nazwalibyśmy „performatywnością”, będącą „czymś więcej niż teatrem”, a samego Don Kichota – performerem, który przebijając się za rycerza, nadaje swym zachowaniom i działaniom kształt zdeterminowany przez jego wyobrażenia o rycerskości i o przygodach, jakie powinny mu się – jako rycerzowi – przydarzyć. Ta sytuacja „udawania” i „bycia sobą” jednocześnie cechuje teatr Kantora zarówno w planie ogólnej idei, jak i aktorstwa.

Wreszcie za pokrewną Kantorowskiemu widzeniu teatru trzeba uznać wspomnianą już metatekstowość powieści (z przeniesieniem na plan literackiej fikcji wydarzeń spoza niej), a zwłaszcza szczególną kondycję jej autora, obecnego w powieści. Cervantes był prekursorem zabiegu umieszczenia siebie wraz ze swoją biografią w dziele literackim, zanim jeszcze napisał *Don Kichota*: jeden z bohaterów komedii *Życie w Algierze* nazywa się Saavedra i odgrywa rolę *alter ego* samego Cervantesa, komedia zaś opowiada faktach z jego życia<sup>45</sup>. W *Don Kichocie* jego autor pojawia się jako twórca swego dzieła: bądź pod postacią ukrywającego swą tożsamość, „przebranego w arabski kostium” narratora – Sidi Hameta Ben Engeli, bądź też jako autora pierwszego tomu powieści, o której mówi się w tomie drugim. Cervantes kreował w swoim dziele rzeczywistość niespójną. To fikcja pełna szczelin, przez które przenika realność sama, w tym realność jego postaci i jego biografii, a także inne fikcje (inne dzieła). Zupełnie, jak w teatrze – i szerzej – w całej sztuce Tadeusza Kantora.

Polski artysta – jak to trafnie opisał inny twórca teatralny, Hiszpan Francisco Nieva – był ogromnym pamięciowym ekranem, na którym wyświetlało się całe jego doświadczenie (także, a może przede wszystkim, związane z jego polskimi korzeniami osobistymi i estetycznymi):

<sup>43</sup> S.P. Batrakowa, *Teatr-Mir i Mir-Tieatr. Tworczeskij mietod chudożnika XX wieka. Drama o dramie, Pamiatniki istoriczeskoj mysli*, Moskwa 2010.

<sup>44</sup> N. Jewrieinow, *Diemon tieatralnosti*, Moskwa–Petersburg 2002, s. 166.

<sup>45</sup> Zwraca na to uwagę Andres Trapiello w swojej biografii: *Życie Cervantesa. Próba innej biografii*, przeł. P. Fornelski, Warszawa 2012, s. 114.

(...) przemienione w przedmiot pamięci, w obraz, w spektakl. Ekran ten to pokłady, z których wydobywają się żywe i martwe strzępy z przeszłości, złoża ożywionych całunów. Pewien rodzaj hiszpańskiego okrucieństwa i Goya to wpływy, których Kantor nigdy się nie wypierał<sup>46</sup>.

Do *Don Kichota* przyznawał się rzadko i raczej okazjonalnie, ale wiele przemawia za tym, że rycerz wraz ze swoją *idée fixe* oraz twórca powieści należeli do „kalejdoskopowego świata jego pamięci w stanie nieustającego wrzenia”<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> F. Nieva, *Rozbity teatr Kantora* [w:] *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*, s. 185.

<sup>47</sup> Ibidem.